



Lecciones audiovisuales de marxismo. El Grupo Dziga Vertov y el cine políticamente político

Audiovisual lessons of Marxism. The Dziga Vertov Group and politically political cinema

Miguel Alfonso Bouhaben

Escuela Superior Politécnica del Litoral. Universidad de las Artes

mabouhaben@gmail.com

Recibido/Received: 29/010/2016

Aceptado/Accepted: 12/12/2016

RESUMEN:

Cuando Jean-Luc Godard se pregunta qué es el cine formula dos respuestas posibles. La repuesta de Hollywood, que entiende que el cine es dinero. Y la repuesta del cine soviético, que asume que el cine es útil para observar y pensar los fenómenos colectivos. Godard, después de la irrupción de mayo del 68, decide abandonar el cine mainstream para juntarse con Jean Pierre Gorin, Armand Marco y Jean Henri Roger, y juntos formar el Grupo Dziga Vertov. La idea del colectivo es iniciar un camino alternativo a las temáticas y las formas comerciales: el camino del cine político o, para ser más precisos, del cine político forjado políticamente. El objetivo del artículo consiste en analizar tres producciones audiovisuales del Grupo Dziga Vertov a través de la arquitectura conceptual forjada por el autor de Das Kapital. En el análisis de algunas secuencias de Pravda (1969), Lotte in Italia (1969) y British Sounds (1969) descubriremos algunas lecciones de marxismo a través de las diversas estrategias audiovisuales que forjan Godard y sus compañeros.

Palabras clave: marxismo audiovisual; Grupo Dizga Vertov; Jean-Luc Godard; Cine y política

ABSTRACT:

When Jean-Luc Godard wonders what cinema is, it makes two possible answers. The answer from Hollywood, who understands that cinema is money. And the response of Soviet cinema, which assumes that cinema is useful to observe and think collective phenomena. Godard, after the irruption of May of the 68, decides to leave mainstream cinema to meet with Jean Pierre Gorin, Armand Marco and Jean Henri Roger, and together form the Dziga Vertov Group. The idea of the collective is to start an alternative way to thematic and commercial forms: the way of the political cinema or, to be more precise, the politically forged political cinema. The objective of the article is to analyze three audiovisual productions of the Dziga Vertov Group through the conceptual architecture forged by the author of Das Kapital. In the analysis of some sequences of Pravda (1969), Lotte in Italia (1969) and British Sounds (1969) we will discover some of the lessons of Marxism through the different audiovisual strategies that forge Godard and his companions.

Key words: Audiovisual marxism; Dziga Vertov Group; Jean-Luc Godard; Film and politics

Políticas del montaje. Pravda (1969) y Lotte in Italia (1969)

¿Cómo se hace cine? Esta pregunta tiene para el Godard de los años post mayo del 68 -años donde desarrolla su trabajo dentro de la disciplina del Grupo Dziga Vertov- dos posibles respuestas. La respuesta de Hollywood y la respuesta del cine soviético. La respuesta de Hollywood la resume Godard de la siguiente manera: “el cine es cuestión de dinero, el cine es un proceso productivo donde alguien da dinero a alguien que finge ser artista” (1981: 104). La respuesta del cine soviético, por el contrario, viene a decir: “el cine consiste en poner la cámara en todas partes, en tratar de filmar todas las cosas, en mirar los fenómenos colectivos” (1981: 99). El problema que aquí se plantea es el de la diferencia entre el cine-social y el cine-espectáculo. O lo que es lo mismo: la diferencia entre el cine como instrumento para entretener, -y en muchos casos alienar, someter a estereotipos y delinear los afectos-, con producciones de muchísimo dinero y el cine como instrumento para pensar y actuar en la sociedad. Nunca antes de la puesta en escena del cine revolucionario de Rusia se había tramado una experiencia tan profunda de lo político. Las imágenes de Eisenstein o de Vertov son las imágenes, como apunta Godard, del destino de un pueblo: “Fuera del cine soviético, hay pocos films que tengan tan profunda experiencia de lo político. Es indudable que, al menos actualmente, sólo Rusia considera las imágenes que desfilan por sus pantallas como las imágenes de su destino” (1971: 12).

La influencia de Vertov es monumental. De él aprendió a interrogarse políticamente sobre las imágenes y los sonidos y, sobre todo, sobre sus relaciones diferenciales. El legado del autor ruso puede resumirse de la siguiente manera: el cine deja de ser un espectáculo para adoptar una dimensión social, histórica y revolucionaria. El propio Godard cuenta que “era preciso para nosotros, cineastas, situarnos históricamente, y no en cualquier historia, sino primero en la historia del cine. De ahí

la oriflama Vertov, el Kino-Pravda, el cine bolchevique. Y es ese cine nuestra verdadera fecha de nacimiento” (1972: 45). Ahora bien, ¿cómo se sitúa Godard en la historia del cine después de la mayúscula impronta que le deja el cine de Vertov? Sin duda, a partir de la creación del Grupo Dziga Vertov, Godard abandona la ficción para comprometerse con un cine político, un cine de los hechos y de las luchas sociales que se producen en el presente. El cine-ojo deja huella en Godard, como muestran las múltiples referencias al cineasta ruso. Si en el film colectivo *Loin du Vietnam* (Lejos de Vietnam, 1967), Godard colabora con un cortometraje titulado *Camera Oeil* (Cine Ojo); en *Vent d'Est* (Viento del Este, 1969) del Grupo Dziga Vertov aparece un libro del cineasta ruso.

El Grupo Dziga Vertov, con Godard a la cabeza, retoma la crítica vertoviana al cine de ficción, que se olvida de la vida, para instituir una forma de ver el mundo tergiversada y teñida por la ideología. Incluso en sus films de la década de los sesenta, films de ficción producidos dentro de la industria y del mainstream, Godard aboga por introducir elementos documentales dentro de la ficción de cara a disolver los márgenes genéricos que diferencian ambos dominios. En este sentido, Godard siempre ha defendido que en cada película hay que meter todo lo que a uno le atraviere en su experiencia vital. Todos los problemas conyugales, lecturas, noticias o vivencias han de tener una presencia, pues el cine es el arte que sirve para acercarse y describir la vida, y si separamos nuestra existencia de la obra, entonces caemos en la impostura. Es más, en un film como *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (“Dos o tres cosas que yo sé de ella”, 1966), que en apariencia puede ser calificado como de ficción, se propone seguir la consigna “ir hacia la vida” a partir de dos modelos de descripción que, entremezclados y montados, componen una descripción sintética de la vida: descripción objetiva de los objetos y los seres y descripción subjetiva de los objetos y los seres. Así, filmar y montar la vida es, para Godard, la idea latente en este film: “el cine ha formado una técnica, un estilo o una

manera de hacer, algo que en el fondo, yo creo, era el montaje. Lo que para mí quiere decir ver, ver la vida” (1998: 242). Un “ver la vida mediante el montaje” que va a tener un peso específico enorme en los trabajos científicos del Grupo Dziga Vertov. La vista, nuestro modo de ver configura y constituye nuestro conocimiento del mundo que nos rodea (Berger, 2000: 4).

Gracias al montaje, un film como *Pravda* (1969) muestra cómo es posible desenmascarar los procesos ideológicos y representacionales tanto del colonialismo occidental como del socialismo revisionista para, una vez desocultada la capa de rimel y colorete tras el velo de Maya, percibir la vida. Ahora bien, para organizar un film con cine-documentos arrancados a la vida no hay un plan. Los acontecimientos no pueden ser previstos de antemano. En la primera parte de este film, vemos cómo el Grupo Dziga Vertov recoge durante la fase de rodaje una gran cantidad de imágenes que en principio cumplen con el presupuesto vertoviano de liberación del ojo humano: imágenes de obreros, estudiantes, anuncios americanos, parados, campesinos, etc. Sin embargo, estas imágenes son falsas ya que no han sido rodadas según la fórmula “montaje antes del montaje”. Para Vertov, el montaje está en la preproducción (montaje del tema), en el rodaje (montaje de las observaciones) y en la postproducción (montaje del montaje). Godard y Roger reconocen que no han hecho otra cosa que una encuesta banal que es necesario rehacer revolucionariamente. Es decir, se trata de poner el sonido justo (nacido de las luchas revolucionarias) sobre esa multiplicidad de imágenes falsas (producidas por la ideología imperialista que tiñe al socialismo revisionista checo). Y ese reajuste de perspectivas es posible gracias a la liberación de la banda sonora que piensa críticamente las imágenes “grabadas según la vieja clasificación de la ideología burguesa a la que, sin embargo, pretende oponerse” (1970:1).

Esta crítica a la ideología reaparece en otro film del Grupo Dziga Vertov: *Lotte in Italia*

(Luchas en Italia, 1969), donde Godard y Jean-Pierre Gorin cuentan la historia de la evolución política de una militante maoísta y la ocultación que la ideología burguesa impone sobre la vida de dicha militante. Hay que apuntar que, en realidad, este ensayo audiovisual tiene una deuda directa con los estudios de Louis Althusser (1970) sobre la ideología y, concretamente, con el texto “Ideología y Aparatos Ideológicos del Estado”. De hecho, Gorin mantuvo largas conversaciones con Althusser sobre la función de la ideología en las sociedades capitalistas contemporáneas, antes incluso de la redacción de dicho artículo. En este film, la ideología funciona -al igual que en el texto de Althusser- como segmentarización y fragmentación del espacio social: “militancia” (Fig. 1), “universidad” (Fig. 2) “ciencia” (Fig. 3), “sociedad” (Fig. 4), “familia” (Fig. 5), “identidad” (Fig. 6) son fragmentos que compartimentan la vida en espacios que no son reales, sino reflejos imaginarios: “Tu vida está dividida en apartados: la ciencia, la universidad (...) que constituyen un conjunto. Y descubres que ese conjunto es imaginario”, afirma Godard en la voz en off. Estos reflejos imaginarios son unidos por imágenes negras en la primera parte de la película. Imágenes negras que sostienen y articulan la estructura de la ideología. Y continúa: “La primera parte ha funcionado con reflejos de ti separados por imágenes en negro. ¿Quién ha producido esa imagen en negro? Imagen negra. ¿En el lugar de qué va esta imagen en negro? ¿Qué relación hay entre tu reflejo y esta imagen en negro? Descubres que la primera parte era un conjunto organizado cuyo centro era el apartado Sociedad. A partir de aquí se ha organizado la relación entre las imágenes de ti y las imágenes en negro. Esta relación tiene un nombre: ideología: relación necesariamente imaginaria de ti con tus condiciones reales de existencia. Función de la ideología: reproducción cotidiana de las relaciones de producción en la conciencia. Es decir, organizar tu comportamiento práctico en la sociedad”.

Figura 1.- La militancia. *Está el marxismo, está el idealismo*



Figura 2.- La Universidad. *Abajo el idealismo. Siempre la misma la historia. La verdadera esencia de las cosas.*



Figura 3.- La ciencia. *Un Rey tiene que elegir un ministro*



Figura 4.- La sociedad



Figura 5.- La familia. - *Esto no es un hotel. Tienes que llegar puntual como los demás. Harías mejor estudiando que hablando con tus colegas;* - *No discutáis, la sopa se enfría;* - *Está bien mamá, me callo.*



Figura 6.- La identidad. - *¡Documentación!;* - *Paola TAVIANI;* - *M72464;* - *Soy yo.*



Godard pone imágenes en negro para mostrar la potencia dominante del Aparato Ideológico del Estado. De este modo, explica la capacidad del Aparato Ideológico del Estado para bloquear el conocimiento de las relaciones reales de producción y, a su vez, permitir conectar esos estratos codificados. No para “vendarse los ojos”, como esgrimen algunos críticos. La imagen-negro sirve para dividir el espacio homogéneo del Estado-Capital y para impedir que los flujos y torrentes sociales heterogéneos, resistentes y no codificados se desborden. Pero, ¿a qué remite realmente esa imagen en negro? ¿Cuál es su objeto? ¿Cómo funciona la iconicidad en este caso concreto? La imagen-negro, en su movimiento hipercodificador de todo lo que fluye, parece funcionar como una axiomática imperial que nunca se satura. La imagen-negro es tan depredadora como Estado-Capital: engulle todas las contradicciones en su red mutante, absorbe el flujo de toda luz resistente. La imagen-negro se parece al concepto totalitario de síntesis en la filosofía hegeliana.

De alguna manera, las imágenes rarificadas crean las condiciones meteorológicas para poder pensar, para resistir. Daney dice: “La rarificación de la imagen comienza cuando dos actos gemelos, ver y mostrar, ya no son naturales y se han convertido en actos de

resistencia. Queda entonces imaginar lo que ya no vemos. La imaginación es el fantasma de la imagen. Ella es nuestra amarga victoria” (1991: 196). Imaginar la posibilidad de lo que no se ve, es decir, de lo que se ve en el negro. Sin duda, como afirma Sontag, “su obra constituye una meditación formidable sobre las posibilidades del cine” (2002: 231). Y sobre las condiciones de posibilidad del pensamiento y de la creación de la imagen.

El trabajo del lenguaje. British sounds (1969)

En la obertura del film vemos la imagen de una bandera inglesa con una inscripción con el título de la película: British sounds (Fig. 7). A continuación, un zoom nos sumerge dentro de la imagen de la bandera hasta que desaparecen los colores azul y blanco. Este nuevo espacio ha perdido el anclaje icónico: ahora tan sólo vemos un intenso color rojo. Sobre él, se posan las palabras en el interior de ese rojo que resuena y retorna en casi todos los films de los llamados años Mao. Hay que apuntar, además, que entre estas dos palabras aparece otra palabra: “images” (Fig. 8). Palabra tachada, borrada, semioculta. La razón de este trazo irregular sobre la palabra la encontramos en la banda de sonido: “En una palabra, la burguesía crea un mundo a su imagen. Camaradas, debemos destruir esa imagen”.

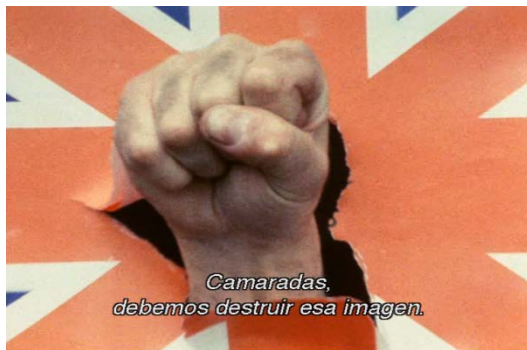
Figuras 7 y 8



Es decir, se trata de acabar con esa imagen todopoderosa de la burguesía en el mundo, aunque habría que matizar que más que burgués -término con resonancias demasiado arcaicas y trasnochadas- sencillamente capitalista. Acabar con la imagen del capitalismo por medio de los sonidos de las luchas obreras: horadar, deshacer, inscribir, moldear y desviar esa imagen a través del sonido del proletariado.

Poco después, un puño atraviesa la superficie de ese símbolo -la bandera (Fig. 9). Se trata, en todo caso, de romper la bandera como representación para iluminar lo que está por debajo de esta puesta en escena. Por debajo de las banderas, siempre hay fábricas; por debajo de la representación del pueblo está el propio pueblo en su quehacer productivo; por debajo de la puesta en escena y de la máscara, hay carne humana en movimiento.

Figura 9



Pero ¿de qué manera desarrolla su capacidad productiva dentro de esta sociedad capitalista? El siguiente plano-secuencia, donde aparecen unos obreros trabajando en una cadena de producción, nos da una clave doble o, más bien, duplicada. La cruz de la clave, la encontramos en el modelo de producción de las sociedades capitalistas contemporáneas, donde el ser humano trabaja en cadena, donde cada operario tiene una función precisa y determinada, y un espacio regulado, y unos movimientos predecibles y monótonos: el aliento de la máquina se ha introducido en sus mentes y sus cuerpos. Están atados a una máquina: están a punto de perder eso que los filósofos llaman

“la naturaleza humana” para devenir hombres-máquina. La cara de la clave, la descubrimos en el modo de producción de esa imagen que estamos viendo: plano-secuencia sin fin que recorre la línea despótica de la fábrica de coches de lujo M.G.

Sin embargo, la estrategia de Godard no va a circunscribirse exclusivamente a un simple redoble cinematográfico del modelo de producción en cadena. A lo largo de este inmenso plano-secuencia va introduciendo elementos que desvían y desplazan la fuerza de las imágenes, va posando diferentes voces en off y algunos carteles que van horadando, trabajando y esculpiendo la imagen. Así, a pesar de la aparente facilidad de lectura de la imagen debido a su monotonía y su duración, ésta va a ser progresivamente embarrada con la inclusión de elementos no visuales. Este trabajo de la escritura y del sonido sobre la imagen pone de manifiesto la esquizofrenia que acaece entre el rodaje y el montaje en los films del Grupo Dziga Vertov: “Los rodajes se organizan para la recolección de imágenes significativas (...) pero el montaje, en vez de apoyar esta forma de rodaje, se convierte en crítica radical de todo el trabajo anterior” (Asín, 2008: 9).

Por otro lado, la banda de sonido está compuesta por las siguientes voces: una voz masculina que va leyendo pasajes del Manifiesto Comunista; otra voz masculina que va recorriendo los grandes hitos de las luchas sociales en Inglaterra; una voz de niña que va repitiendo esta lección; y por fin, la voz de narradora que aparece en todo el film y que es una especie de alter ego de Godard y que va anotando algunas líneas maestras de cómo deber ser el cine político. Así, estas voces que se yuxtaponen en el montaje son el momento crítico de las imágenes.

El uso de los intertítulos es un estilema recurrente en Godard. Los diferentes carteles que cortan el flujo del plano-secuencia aparecen justo cuando la voz masculina hace su viaje por las diversas fechas de las luchas políticas inglesas. Ahora bien, el trabajo productivo no sólo consiste en la inserción de las voces en off y los carteles dentro de la fluctuación de la imagen-movimiento sino que, además, la

propia materia textual aparece atravesada por un trabajo: el trabajo de los trazos en rojo sobre los trazos en azul. Este trabajo supone una práctica, un hacer que pasa entre las letras, una inscripción que despierta una reflexión. Pero también, un trabajo didáctico: los carteles son pizarras en las que enseñar los modos de opresión de la sociedad capitalista.

Así, en el primer cartel (Fig. 10) observamos tres inscripciones diferenciales: la inscripción de las etapas del día (mañana, tarde y noche); la inscripción del tiempo cronológico o tiempo medido, que divide cada día en veinticuatro horas (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, etc...); y la marca roja que se superpone a la marca azul, únicamente, en los ceros y las oes. Pero ¿cuál es el motivo o la razón que impulsa a Godard a realizar esas marcas o huellas? Estas marcas subrayan los ceros -y las oes- que el capitalista va acumulando como plusvalía o trabajo sustraído al proletario. Ceros que se suman y acumulan, que crecen y se desarrollan, en proporción a la creciente miseria del obrero. Ceros que se apelmazan en las cuentas corrientes de los propietarios de los medios de producción y que huyen de la superficie de las nóminas de los asalariados. Este hecho lo demostrará Godard mediante imágenes y sonidos -mediante los medios de expresión propiamente cinematográficos- unos años más tarde, en la escena de la pizarra de Ici et ailleurs (1974).

En el segundo cartel (Fig. 11) el orden cronológico del tiempo sigue una evolución

creciente. Mientras la inscripción del tiempo medido o marca azul se refiere a los días que tiene una semana; la inscripción roja -que ya no se yuxtapone- emerge esta vez en las “eses”: “eses” que dejan de serlo para devenir-dólar: “\$”. De este modo visual y pedagógico, Godard muestra como el tiempo, las horas y los días de cada trabajador, están atravesadas por el color rojo de la tasa de plusvalía. El rojo es la sangre sustraída por los vampiros-propietarios: el tiempo, de unos, convertido en dinero, para otros.

Sin embargo, en el tercer intertítulo (Fig. 12) hay algo que cambia. La inscripción azul sigue su periplo en el tiempo cronológico: ahora son los meses que contiene un año los que aparecen garabateados. Sin embargo, hay un bloque de tiempo, un mes concreto que luce el color rojo: “October”. ¿Qué ha ocurrido? Ni más ni menos que el obrero se ha cansado de que le roben la sangre, la vida y su fuerza de trabajo a lo largo del tiempo, de las horas, los días y los meses: Revolución de Octubre de 1917. De algún modo, Godard se opone a la línea cronológica, ligada y conectada, con un grito rojo que, por un lado, critica las condiciones de las relaciones de producción en la sociedad de mercado y, por otro lado, advierte que para salir de esta dinámica opresora habría que volver a Octubre, habría que hacer la Revolución.

Figuras 10 y 11

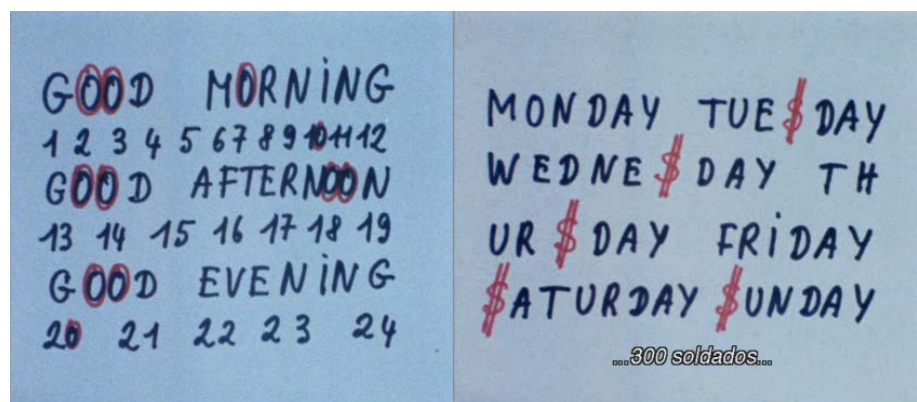
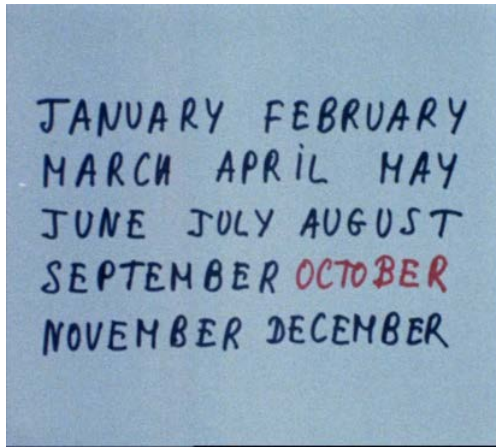


Figura 12

En suma, la idea de esta imagen-texto se compone de dos elementos: un elemento de contenido, esto es, el tiempo medido (horas, días, meses), y un elemento expresivo: el color (trazo azul y trazo rojo). A su vez, estos elementos se conectan con los elementos sonoros de las voces en off. El elemento expresivo de la voz en off masculina tiene una cualidad grave, mientras que el elemento de contenido sobre el que gira su discurso es el salario, que no es otra cosa que el dinero necesario para mantener con vida a la fuerza de trabajo que explota el propietario: es el dinero que cambia el propietario por trabajo. Así, los componentes de la idea o del contenido (es decir del salario) de esa voz en off son: el trabajo-fuerza-tiempo del trabajador, el dinero (que no es más que una abstracción o cristalización de ese trabajo-fuerza-tiempo), el intercambio entre ambos y la plusvalía (el dinero que le paga siempre es menor que el beneficio que obtiene por el uso del trabajo-fuerza-tiempo del obrero). En el discurso de las otras voces en off (en la lección de marxismo) hay, como hemos señalado, un recorrido por las fechas más significativas de las luchas de los obreros en Gran Bretaña. La materia expresiva de las voces supone un contrapunto de la voz grave masculina: casi parece que ésta es una lección de marxismo que da un padre a su hija en un tono tierno

y cariñoso. Y esa materia expresiva acoge una idea o contenido que sustraemos de ese flujo fonético y que tiene como componentes: el tiempo medido (las fechas) y la lucha (entre propietarios y obreros). Finalmente, la idea del plano secuencia de la cadena de producción se compone de elementos expresivos (máquinas y obreros engranados secuencialmente) y de elementos de contenido (ese encadenamiento a la máquina supone la alienación y la deshumanización del obrero).

Esta descomposición nos sirve para reflexionar sobre el estatuto de las imágenes y los sonidos y sus posibles relaciones. Es cierto que cada imagen o sonido tiene unos componentes físicos o materias de expresión y unos componentes de contenido. Ahora bien, cada imagen puede contener elementos de otros planos (de planos extra-cinematográficos) como, por ejemplo, de la filosofía (marxista) y, a su vez, puede abrirse a otros dominios. Sin embargo, lo que nos interesa es observar las líneas de conexión y condensación que operan en esta secuencia inicial de *British sounds*, es decir, las diferencias que se establecen entre los diferentes lugares que ocupan las materias de expresión y sus correspondientes contenidos o ideas. Observar como del engranaje de máquinas y hombres (del trabajo monótono, repetitivo y alienante de los hombres sobre las máquinas) que ocupan el lugar de la imagen, se pasa a la crítica del trabajo asalariado y de allí hasta el juego de trazos gráficos y alfabéticos que muestran cómo funciona la plusvalía. En definitiva, lo que nos abre las puertas del pensamiento, al ver este film, es la explosión de materias expresivas y de contenido que pululan incesantemente en el texto y que abren líneas de investigación a otros cineastas que pretendan enfrentarse a estos temas –y que además pretendan hacer políticamente cine político. Este film es, podría decirse, un repertorio de técnicas y estrategias para hacer cine militante, un film in progress más que un film terminado, cerrado y clausurado. Un film que “nos sitúa en la producción del filme” (Aumont, Bergala, Marie, y Vernet, 2002: 29).

Este trabajo sobre las materias y sus contenidos no tiene una función exclusivamente explicativa. Las voces y los textos más que explicar o traducir la imagen, la desvían y hacen girar su sentido. Aunque, para ser más precisos, lo que parece que ocurre es una polimorfa manera de remitirse mutuamente imágenes, sonidos y textos: una especie de disposición rizomática sin guion previo. Apuntemos que el guion es una huella de palabras que será traducida en huella de imágenes y sonidos y que, en este sentido, bloquea el papel activo del creador sobre la obra. Los films de Godard no dejan de poner en tela de juicio su propia estructura: integran en su propia práctica una crítica a los modelos dominantes de organización social, artística o política. Son films políticos y mágicos a un tiempo. Además, en sus films no hay un sistema de constantes y de signos que vayan dando espesor al texto audiovisual sino, más bien, un mecanismo de variables en mutua relación.

En *British sounds* de lo que se trata es de bloquear o tachar lo signos, esto es, de cortocircuitar la relación entre el significante (la imagen o el sonido) y su significado (el concepto al que remite) por

medio de, por decirlo con las palabras de Lacan (1998), la algoritmación del signo. Cada significante (imagen o sonido) pierde su anclaje con el significado para significar a través de la relación con otras imágenes o sonidos. Así, sobre el significante de la imagen de una mujer desnuda (Fig. 13) Godard va a superponer significantes sonoros que trabajan y desvían dicha imagen. Este trabajo del sonido se da mediante la superposición de una voz femenina (“no queremos que nos envuelvan en celofán y nos hagan preparar el té...”) y una voz masculina (“explotación de las mujeres” “la jungla del sexo...”). Sobre esta secuencia, Sheila Rowbotham cuenta lo siguiente: “En cuanto a la intención de Godard de lograr que un coño resultara aburrido, lo único que puedo decir es que un amigo de Socialismo Internacional me dijo que su primer pensamiento había sido “una tía buena”...hasta que el plano se repitió una y otra vez y empezó a escuchar” (2000: 221). Así, el trabajo del sonido sobre la imagen provoca la deriva de nuestra mirada. Apuntemos, por otro lado, que también aparecen otros significantes, como los intertítulos que Godard dibuja con rotulador (Fig. 14), y que se componen y conjugan con la imagen y el sonido.

Figuras 13 y 14



De este modo, la significación no emerge del anclaje del significante al significado. Como dice Lacan: “Y nadie dejará de fracasar si sostiene su cuestión, mientras no nos hayamos desprendido de la ilusión de que el significante responde a la función de representar el significado” (Lacan, 1998: 56). Así, no es el signo el que significa (no es la unidad significante-significado la que

potencia el significar) sino su algoritmo, que es algo así como el trabajo sobre el signo. Es la relación de los significantes, su articulación como cadena significante, en definitiva, su juego, el que procura la significación. Ahora bien, este juego es un juego de diferencias afirmativas y no de oposiciones negativas. Un juego que sería una especie de pragmática sobre la lengua, un trabajo que no es sólo estético y que,

como reza el título de este mismo film, también es una forma de lucha.

Los films de Godard no disponen una sustancia y una forma definida, clausurada y cerrada. Son realmente un buen ejemplo de materia y función no formada. Esa palabra silenciosa es el lugar de la diferencia entre los significantes, el lugar de la variable. Y el lugar de la variable no es otra cosa que la vida de la palabra como cambio cualitativo: las imágenes y los sonidos no son constantes, sino fuerzas en mutación. Su metodología productiva: hace y rehace de manera que la teoría y la práctica se vuelven indiscernibles.

En *British sounds*, las imágenes y los sonidos se van superponiendo y encadenando, van abandonando su contexto en un proceso de desterritorialización brutal, ya que pone en circulación las variables constitutivas de los textos. El film funciona como una semiótica diagramática, es decir, como una semiótica que disolvería los grafos jerárquicos que componen los textos para, en primer lugar, disponer en un mismo plano los signos-partículas sustraídos y para, en segundo lugar, posibilitar los vínculos relacionales entre dichos elementos desengranados de la estructura textual. Pero, también, funciona como una semiótica transimbólica que hace hincapié en la productividad de los textos. Una semiótica que se olvida del signo, que lo tacha o lo borra para poner sobre el tablero las variables y las líneas de mutación constitutivas de todo texto, según un movimiento translingüístico que es el que posibilita la relación entre las variables. Así, el texto está abierto a toda conexión heterogénea con su afuera ya que, como dice Julia Kristeva:

el texto es un instrumento en el que las unidades semánticas de la cadena lingüística (palabras, expresiones, frases, párrafos) se abren en volumen poniéndose en relación, a través de la superficie estructurada del habla, con la infinitud de la práctica translingüística (...) remiten a textos fuera del texto presente y no toman su significación más que como enchufes con ese texto-fuera-del-texto-presente (2001: 105).

Se trata de posibilitar el engranaje diferencial de diversos sistemas de signos de cara a disolverlos y tacharlos, olvidando su orden y su genealogía. Es una especie de superposición de sistemas de signos (visuales, auditivos, escriturales) que termina por emborronarlos para dar a luz un sistema de variables. *Histoire(s) du cinema* (1988-1998) es quizá el texto que mejor describe el movimiento de esta semiótica diagramática, en la medida en que configura una historia que rechaza la continuidad lineal y arbórea (de hecho, la manera de trabajar de Godard rompe, no sólo con la estructura narrativa arbórea de los films, sino también con los lineamientos de las fases de producción: cuando rueda por la mañana *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, por la noche monta *Made in USA*; siempre entre-dos) un texto en mutación y experimentación constantes, un texto hecho de textos-fuera-del-texto-presente, un texto cuya estructura no es otra cosa que estructuración.

Conclusiones

Uno de los elementos decisivos de la estrategia del Grupo Dziga Vertov es la idea de hacer políticamente cine político. Esto es: hacer cine político de manera coherente, sin caer en contradicciones. Ahora bien, para hacer políticamente cine político resultó imprescindible abandonar el cine-espectáculo, que se había convertido en el portador de los valores y las ideas dominantes y hegemónicas, para alinearse y apoderarse del cine como un territorio donde pensar, desde coordenadas marxistas, el mundo histórico y político con fines claramente enfocados al cambio social revolucionario

Estos análisis pretenden dar cuenta de la importancia que tiene el cine para pensar e intervenir políticamente. En primer lugar, hemos valorado el modo como Pravda (1969) muestra que hay que poner el sonido justo (nacido de las luchas revolucionarias) sobre una multiplicidad de imágenes falsas (producidas por la ideología imperialista que tiñe al socialismo revisionista checo). Y ese reajuste de perspectivas es posible gracias a la liberación de la banda sonora que piensa críticamente las imágenes. En

segundo lugar, *Lotte in Italia* (1970) narra la evolución política de una militante maoísta y la ocultación que la ideología burguesa impone sobre la vida de dicha militante. En este film, la ideología funciona -al igual que “Ideología y aparatos ideológicos del Estado” de Louis Althusser, que toma como referencia- como segmentarización y fragmentación del espacio social: “militancia”, “universidad”, “ciencia”, “sociedad”, “familia” e “identidad” son fragmentos que compartimentan la vida en espacios que no son reales, sino reflejos imaginarios e ideológicos que los cineastas definen a partir de imágenes en negro. Y, finalmente, en tercer lugar, *British Sounds* (1969) propone romper la imagen del mundo creada por la burguesía capitalista por medio de los sonidos de las luchas obreras: horadar, deshacer, inscribir, moldear y desviar esa imagen a través del sonido del proletariado.

En definitiva, los filmes del Grupo Dziga Vertov son la verificación audiovisual de la potencia crítica del marxismo. Toda una lección audiovisual de marxismo.

Referencias bibliográficas

- Althusser, Louis (1970). *Ideología y aparatos ideológicos*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Asín, Manuel (2008): “Cronología del Grupo Dziga Vertov”, Barcelona: Intermedio.
- Aumont, Jacques, Bergala, Alain, Marie, Michel y Vernet, Marc (2002): *Estética del cine*, Barcelona: Paidós.
- Daney, Serge (1991): *Devant la recrudescence de vols de sacs à main*, Lyon: Aleas.
- Godard, Jean-Luc (1970), “Godard chez les feddayin”, *L'express*. Entrevista recogida en http://www.cccb.org/rcs_gene/5_febrer_06.pdf
- Godard, Jean-Luc (1971): *Jean Luc Godard por Jean Luc Godard*, Barcelona: Barral.
- Godard, Jean-Luc (1972): “El grupo “Dziga Vertov”, *Le Monde*, 27 de abril de 1972 (Entrevista con Iyonne Baby).
- Godard, Jean-Luc (1981): *Introducción a una verdadera historia del cine*, Madrid: Ediciones Alphaville.
- Godard, Jean Luc. (1998). “Le montage, la solitude et la liberté”. En Jean-Luc Godard, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 2*, Paris: Cahiers du cinéma.
- Kristeva, Julia (2001). *Semiótica 1 y 2*. Madrid: Fundamentos. 2001.
- Lacan, Jacques (1998). *Escritos*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Rowbotham, Sheila (2000): *Promise of a Dream: Remembering the sixties*, London: Peguin.
- Sontag, Susan (2002): *Estilos radicales*, Madrid: Suma de letras.